

Nuevas formas en el vínculo entre realidad y representación: *Museo Ezeiza*

Larisa Rivarola

El presente trabajo analiza los vínculos entre teatro y realidad en la categoría de teatro documental. En ese marco abordaremos la puesta en escena del espectáculo *Museo Ezeiza*¹ dirigido por Pompeyo Audivert, en tanto consideramos que establece una nueva dimensión en la articulación de los diversos elementos que constituyen la puesta en escena, la que se presenta en forma de una instalación teatral. A la vez, esta nueva dimensión implica una relación paródica con el referente² que se da en torno a dos aspectos: por un lado, a las posibilidades documentales del hecho teatral, y por el otro, a la figura del museo como institución de resguardo de la memoria colectiva y a la vez reproductora de un discurso hegemónico.

Como principal supuesto, retomaremos la definición de Teatro Documental elaborada en mi ensayo, “El referente puesto en escena”: “aquel que posee dos características: la primera radica en que se ocupa de temas históricos, por lo que utiliza o se inspira en hechos o documentos reales; y la segunda es la de tener por finalidad fomentar en el espectador el pensamiento crítico” (179). Ahora bien, el caso que nos ocupa requiere además una breve caracterización de la instalación teatral, en tanto hecho performático. Para ello tomaremos la perspectiva de Richard Schechner en cuanto a su descripción del modelo básico de la performance: “[...] hace posible que el espectador reflexione sobre los hechos en lugar de huir o de intervenir en ellos. Esa reflexión es un tiempo liminal durante el cual ocurre la transformación de la conciencia” (91). Siguiendo este punto de vista, entendemos que teatro y realidad, en *Museo Ezeiza*, se vinculan del mismo modo que Schechner caracteriza al *teatro que se cree*: “[...] cuenta historias mediante roles; usa diálogos y/o canciones; representa conflictos y muestra emociones, prepara su trabajo en ensayos, usa diferentes medios técnicos; presenta el trabajo a un público que paga, que recibe lo que se ha hecho no como una religión,

no como una asamblea municipal, no como nada que no sea teatro” (249). Finalmente, para completar el análisis consideramos el cambio de paradigma representacional que, según Hans-Thies Lehmann, ha caracterizado el inicio del presente siglo, determinado por la aparición del llamado teatro posdramático, el cual se caracteriza por la pérdida de hegemonía del texto dramático en el hecho teatral, por lo que la producción de sentido se da desde la totalidad de la puesta en escena, apelando a la destrucción de toda jerarquía.

Museo Ezeiza se ocupa de un tema histórico. Inspirándose en hechos reales, pretende fomentar en el espectador el pensamiento crítico. Construye su puesta en escena presentando a los actores encarnando roles, utilizando diálogos e interpelando a un *público*, tanto desde la propuesta escenográfica como a través de la actuación, que lo reclama. A la vez, la obra se constituye a través de una suerte de horizontalidad artística evidenciada en la destrucción de jerarquías entre las variables que conforman la puesta en escena.

Apuntes en torno a la puesta en escena

Museo Ezeiza recrea el siguiente suceso histórico: El 20 de junio de 1973, el ex presidente Juan Domingo Perón retornaba a la Argentina desde Madrid luego de un exilio de 18 años. En los bosques de la localidad de Ezeiza se preparó el recibimiento; frente a un palco aguardaban cerca de dos millones de personas. La custodia del lugar, a cargo del coronel retirado Jorge Manuel Osinde, tenía orden de no permitir que ingresara el peronismo de izquierda. Cuando sus agrupaciones (Fuerzas Armadas Revolucionarias y Montoneros) se acercaban, fueron atacadas con disparos desde el palco por los hombres de Osinde. Del enfrentamiento resultaron 13 muertos y 365 heridos.

La forma en que *Museo Ezeiza* se construye es la de un universo caótico que emula el desorden en que culminó el hecho real, recreado en sus múltiples escenas, así convirtiéndolas en piezas de museo. Al inicio de la representación, se les entrega a los espectadores un texto, en apariencia clandestino, en el cual se pide no dejarse engañar por los objetos que están en el museo pues ellos mismos constituyen “un intento del enemigo de desvirtuar nuestra épica”. Este aviso constituye un marco fundamental en el cual se constituye la primera distancia entre realidad y representación, necesaria para poder establecer la relación paródica que nos interesa. A continuación, se observan cuerpos desparramados sobre mesas, camillas y tarimas que operan como pedestales. Junto a los cuerpos o sobre ellos hay objetos comunes (guitarras, carros, lentes, ropa, etc.), objetos que se presentan como restos del pasado y sus *únicos testigos*. Vale aclarar aquí que la homologación que

el espectáculo pretende entre sujetos y objetos al exhibir a ambos del mismo modo justifica el denominarlos sujeto-objetos en tanto se produce una personificación de las cosas y una cosificación de las personas, anulando cualquier discriminación entre ambas. Ahora bien, entre cada sujeto-objeto, el espacio circundante invita al público a transitar en diferentes direcciones, sin que se le sugiera qué mirar ni cuándo hacerlo. Además de lo exhibido, otro grupo de actores encarna a los guardias del museo, especie de servicios de inteligencia al descubierto que los vigilan y, eventualmente, reprimen.

La disposición espacial simula una sala de museo, pero también una morgue, pues la luz es mortecina. Los sujeto-objetos aparecen en algunos casos cubiertos con telas o banderas argentinas; dañadas y sucias. Al ser iluminados, cada uno, por una luz cenital, el lugar que para ellos se ha determinado queda circunscripto con límites precisos. Es posible no intervenir o bien interactuar con el sujeto-objeto deseado, aunque este imprevistamente puede moverse, respondiendo al estímulo, o alejarse repentina y violentamente.

La parodia

La parodia opera como principio constructor en las puestas en escena de los espectáculos enmarcados dentro del denominado teatro posmoderno de la última década, en los que se establece una actitud de cuestionamiento al “teatro serio” a través del humor y la comunicación directa con el público (Pellettieri *Historia* 498). En este sentido encontramos en *Museo Ezeiza* aspectos referentes a dos tipos de puesta en escena que se enmarcan en el teatro descrito: el denominado Teatro de Parodia y Cuestionamiento y el Teatro de Resistencia (Pellettieri 487 y 498). Ambas categorías parodian los modelos realistas, transgrediendo sus convenciones desde una orientación estética e ideológica diversa y entrando en una polémica de abierta relatividad con ellos (Pellettieri *Cien* 123), a la vez que la primera categoría trabaja en base a diferentes géneros y procedimientos provenientes de distintas disciplinas artísticas (Mogliani y Sanz 498). El principio constructivo de estas puestas es la parodia, la que opera sobre los discursos sociales, los cuales son refuncionalizados desde la repetición, la transgresión y la inversión de sus significados. Estos discursos “habituales” revelan su costado “no habitual”, sus aspectos siniestros, monstruosos (Dubatti). Mientras tanto, la segunda categoría trata de crear un modelo teatral nuevo sin llegar a la ruptura con el anterior y a su vez proponiendo un modelo teatral distinto.

Cabe mencionar que el teatro documental encontró un espacio de profundo arraigo en Argentina en la segunda mitad del siglo XX. Desde la

década del 70 hay evidencia de un campo teatral fuertemente politizado que ocupó lugar en el marco de una crisis social y política, que encontró su mayor expresión en la última dictadura cívico-militar. La adopción del formato documental por parte de muchos teatristas funcionó como espacio de expresión y manifestación, constituyéndose como práctica social. En un principio para vehicular posiciones de lucha y resistencia, y posteriormente con el propósito de canalizar la necesidad de mantener y recuperar una memoria e identidad colectiva violentada por el estado nacional.

En los últimos 15 años, el cambio en las puestas en escena de teatro documental se ha producido en la relación con el referente, transgrediendo las convenciones a través de nuevas propuestas estéticas. Y si bien Pompeyo Audivert ya ha demostrado su profundo interés por alejarse del modo de representación clásico (basta recordar su espectáculo *Museo Soporte* [1995]), en *Museo Ezeiza* profundiza su mirada crítica al enmarcar la representación en la estructura del museo a través de la instalación y al tomar las siguientes características:

- Establece una relación triádica de orden recíproco entre espectador - obra - espacio.
- Yuxtapone elementos diversos en un espacio determinado, así impidiendo jerarquías.
- Pretende que el espectador sea parte de la experiencia al colocarlo en un rol activo.
- Utiliza diferentes disciplinas artísticas para constituirse, borrando así los límites entre ellas.
- Apela a la interpretación performática, lo que implica un distanciamiento en el trabajo del actor.

La relación triádica a la que aludimos se da a través del humor y la comunicación directa con el público. Se utilizan tres procedimientos: la transgresión, la repetición y la inversión. En cuanto al primer procedimiento, transgrede el modelo realista en tanto observamos actores que se presentan como objetos que se auto describen, llevando al límite el recurso testimonial, pues los sujeto-objetos se ubican como interlocutores directos del espectador, constituyéndose así, este último, en testigo de una verdad incierta. Al mismo tiempo, la totalidad de la representación se estructura sobre un doble juego entre la alusión al museo y la interacción de los sujeto-objetos, el cual se repite desde el inicio al final, conformando esta alternancia constante una temporalidad circular. Los gritos desesperados alternados con susurros de los sujeto-objetos en la penumbra brindan la sensación de que el suceso real estuviera por suceder

nuevamente, mientras que las frases reiteradas refuerzan el tiempo infinito al que ya aludimos. Finalmente, la inversión se da en la construcción misma del museo pues no son las habituales placas explicativas las que nos hablan en silencio sino los propios objetos los que testimonian, los que literalmente se hacen oír. Y profundizando en extremo el nivel de parodia, no son objetos tradicionales los exhibidos; no hay armas, uniformes, sillones, sino un par de anteojos, un caño de escape, un carro, un recipiente, una campera, un leño. De este modo el discurso del museo es resignificado pues ya no atesora las pruebas grandilocuentes de un pasado que se presenta clausurado, sino que a través de la exhibición de lo trivial invita al público a desempeñar un rol activo en la ruptura de una sacralidad institucionalizada. En cuanto a la teatralidad, los cuerpos de los actores convertidos en sujeto-objetos se ofrecen al público casi furtivamente, en una profunda contradicción que se establece entre querer mostrarse y huir. Así se le brinda al espectador un nuevo relato, diferente al que el museo tradicional ofrece, y al mismo tiempo una nueva representación que en lugar de rendir tributo a un pasado estático intenta cuestionarlo, dinamizándolo e involucrando al observador y obligándolo a reflexionar sobre su propio conocimiento. Museo Ezeiza polemiza además con aquel teatro que opera bajo los parámetros de verdad y verosimilitud, negando la posibilidad de elaborar un discurso único, pues no es posible siquiera dar cuenta de manera uniforme del hecho que funciona como referente.

En cuanto a la mirada paródica, si bien aparece en múltiples aspectos del espectáculo, nos interesa resaltar los siguientes:

- El suceso histórico como referente real. Cuestiona la posibilidad de objetivarlo y ubicarlo dentro de un museo. Además, la cosificación de los sujetos protagonistas evidencia el carácter manipulador de una institución que sacraliza hechos, personas y objetos, desligándolos de su realidad concreta, cristalizándolos y obturando así cualquier posible cuestionamiento.
- El diseño de iluminación. La disposición de luces cenitales sobre cada sujeto-objeto y el uso de linternas asemeja el espacio más a un depósito de cadáveres que a una exhibición, lo que manifiesta de modo implícito el carácter de institución muerta que, según *Museo Ezeiza*, parecería tener el museo tradicional. La luz de las linternas genera un tipo de iluminación de doble significación. Por un lado, obtura la posibilidad de observar la totalidad, de tener una visión completa de la

representación, y obliga a un recorte visual, constituyendo así fragmentos. Y por otro lado, la iluminación por sectores a veces minúsculos ubica al espectador en el lugar de aquel que busca lo oculto, de quien intenta descubrir un velo.

- Las posibilidades de representación del hecho teatral. En el límite entre el pasado y el presente que establece el museo, aparece *Museo Ezeiza* como representación imposible, pues en la puesta en discusión de la realidad concreta se elimina toda posible aprehensión del hecho representado. Recordemos que la elección y disposición de objetos en un museo implica una interpretación de la realidad elaborada por un discurso hegemónico. En el caso de *Museo Ezeiza*, observamos escenas en las que quienes interpretan al personal de seguridad interrogan a los sujeto-objetos ante la aparente sospecha de que han sido infiltrados por un grupo rebelde. Esto último muestra que tanto la representación como el museo son cuestionados desde su fuero más íntimo; son los mismos sujeto-objetos los que se convierten en ese grupo subversivo tan temido que se infiltra y desequilibra las posibilidades documentales del teatro a través de los cuerpos vivos que resisten toda posible cristalización del relato.
- La temporalidad: El carácter digresivo de la narración como variable estructurante implica la imposibilidad de progresión alguna en la acción. Por el contrario promueve que la representación se presente como un mar de confusión sobre el cual se superponen capas de información en constante sucesión. El tiempo transcurre como una reiteración, como un círculo en el que no es posible vislumbrar un principio ni un final.

Conclusión

Entendemos que la forma paródica en que *Museo Ezeiza* se vincula con su referente real posibilita la profundización de la discusión en torno a los modos de representación e interpretación del teatro actual. Los procedimientos teatrales que articulan la relación triádica a la que aludimos anteriormente nos demuestra que la novedad no estriba en la aparición de un recurso nuevo sino en su refuncionalización. Para *Museo Ezeiza* repetir, transgredir e invertir no son ya meramente reiteración, ruptura y alteración, sino una transformación simbólica y concreta a su referente. Se quiebran todas sus

anteriores interpretaciones y representaciones, convirtiendo el hecho teatral en una contravención en constante variación.

En cuanto a la función política y social que le corresponde a un teatro comprometido con la coyuntura que lo contiene y de la que es producto, cabe agregar que el carácter de instalación de la obra refuerza la idea de no clausura de la narración. Es posible comprender la Historia si la observamos como un proceso dinámico en el que pasado, presente y futuro son variables en constante movimiento, reinterpretación y proyección.

Concebimos el teatro a la manera de Pierre Bourdieu, como espacio determinado por un sistema de relaciones sociales dentro del cual tiene lugar la creación como acto de comunicación. Por lo tanto, destacamos que el teatro documental, el cual a raíz de su mirada paródica consideramos posmoderno, ha evolucionado, adaptándose a las formas del teatro posdramático. En el caso de *Museo Ezeiza*, es a través de la producción de sentido de manera solidaria y simultánea desde todos los componentes de la puesta en escena lo que construye una parodia de nuestra identidad nacional, la que opera sobre los discursos sociales, resignificados a través de la escenificación de sus contradicciones. Ejemplo de esto es la escena final del espectáculo, donde a través de la parodia el público es alejado de toda solemnidad, indicándosele: “¡Muchachos! Volvamos a casa con tranquilidad. A la salida está la urna donde pueden dejar su aporte para la causa. Fíjense, hay dos salidas posibles: una es por la derecha y la otra por la izquierda”.

Buenos Aires, Argentina (UBA-GETEA)

Notas

¹ Estrenada en 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Durante 2013 realizó una función mensual en el Centro Cultural Haroldo Conti. Ficha Técnica: Actúan: Nelson Agostini, Alejandro Aisen, Mariela Alejandra, Adrián Almaraz, Macarena Aniyar, Ana Audivert, Melina Benitez, Laura Brisighelli, Adela Busquet, Mara Campanini, Analía Cárdenas Danae Cisneros, Pablo Clerici, Liliana Cobe, Veronica Costa, Valeria Di Toto, Manuel Fanego, Sergio Fernández, Rosario Ferreiro, Mariela Feugeas, Hilda Frisari, Gino Fusco, Carlos González, María Eugenia Grillo, Andrés Grulla, Fernando Khabie, Cecilia Labourt, Nicolas Pablo Lisoni, Ignacio Litvac, Fernanda Lucena, Andrés Mangone, Angeles Martinez, Rodrigo Martinez Frau, Damian Minervini, Cristian Paolucci, Rubén Parisi, Sabrina Pérez, Sonia Poberezný, Federica Presa, Gabriela Ram, Francisca Rivero, Ignacio Rodriguez, Lorena Salvaggio, Martín Scarfi, Valeria Tercia, Laura Woulfson. Actores invitados: Sergio Cacavelos, Gonzalo Cenizo, Ignacio Nazareno Ciminari, Yasmina Cura, Marcela Diaz, Carolina Fernández Kostoff, Carolina Fernández, Luis Alberto Gonzalez, Susana Herrero, Anabel Moretti, Diego Ortenzio, Tomás Rivera Villate, Patricia Roncarolo, Mauro Saracino, Pablo Troska, Diego Vegezzi, Casandra Velázquez, Analía Verbitsky, Ivana

Zacharski. Iluminación: Eduardo Maggiolo. Video: Sergio Fernández. Fotografía: Matias Barutta. Asistencia de dirección: Valeria Di Toto, Sergio Fernández, Nicolás Pablo Lisoni. Producción: Valeria Di Toto, Sergio Fernández, Nicolás Pablo Lisoni. Dirección: Pompeyo Audivert.

² Se denomina *referente* al hecho o personaje real a partir del cual la representación se estructura.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montresor, 2002. Impreso.
- Dubatti, Jorge. "El teatro del absurdo en Latinoamérica". *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 8 (1990): 115-23. Impreso.
- Krysinski, Wladimir. "La manipulación referencial en el drama moderno". *Gestos* 7 (1989): 9-31. Impreso.
- Mogliani, Laura y María de los Ángeles Sanz. "El teatro de la parodia y el cuestionamiento" *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV, Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2003. 498-513. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo, ed. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1991. Impreso.
- _____. "Deconstrucción y continuidad en el sistema teatral argentino". *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1994. 151-64. Impreso.
- _____. ed. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV. Buenos Aires: Galerna, 2003. Impreso.
- _____. ed. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2001. Impreso.
- Riva, Paula. "El teatro posdramático: una introducción" [Traducción del prólogo del texto *Postdramatisches Theater* de Hans-Thies Lehmann (1999)]. *Telonde-fondo* 12 (2010). Web. <<http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>>.
- Rivarola, Larisa. "El referente puesto en escena". *Representaciones y acontecimientos*. Eds. Marina Sikora y Martín Rodríguez. Buenos Aires: Galerna, 2013. 179-85. Impreso.
- Sánchez Argilés, Mónica. "Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad". *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Eds. Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000. Impreso.